

## Pour une lecture pragmatique de la poésie

Joseph Bonenfant

Volume 25, numéro 1-2, été-automne 1992

La pragmatique : discours et action

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500997ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500997ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bonenfant, J. (1992). Pour une lecture pragmatique de la poésie. *Études littéraires*, 25(1-2), 65-82. <https://doi.org/10.7202/500997ar>

### Résumé de l'article

La pragmatique poétique s'applique à dégager d'un texte un ensemble de procédures visant à satisfaire les conditions de réussite de la communication poétique. L'auteur compare ici les stratégies interactives de quatre textes poétiques choisis pour leurs différences formelles : « À une passante » de Baudelaire, « Apparition » de Mallarmé, « Being Beauteous » de Rimbaud et « Poème de séparation 2 » de Gaston Miron. Il apparaît que le titre et les thèmes de chaque texte peuvent indifféremment être appliqués aux trois autres, ce qui permet de ne s'arrêter qu'aux énoncés réalisés chacun dans son contexte, pour chercher à définir comment la lecture, dans sa démarche interprétative, à l'égal de l'écriture, est cocréatrice de l'énonciation.



# POUR UNE LECTURE PRAGMATIQUE DE LA POÉSIE

*Joseph Bonenfant*

## L'action / la théorie

Que la poésie soit action, rien n'est plus évident, semble-t-il, qu'à travers les Psaumes d'Israël, qui ont traversé les siècles jusqu'à nous. Ces prières collectives, le plus souvent constituées en énonciation personnelle, sinon individuelle (« Pitié pour moi, Seigneur, en ta bonté »; « Des profondeurs, je crie vers toi, Seigneur ») nomment régulièrement le destinataire divin, qu'elles veulent émouvoir et rendre agissant, selon sa Toute-Puissance. Qu'il nous écoute, nous exauce, batte nos ennemis, et nous donne de jouir de tous les biens, dont la force et la prospérité! Prière séculaire d'un peuple tiré de l'esclavage et luttant sans cesse pour sa survie, les Psaumes sont composés et transmis dans un contexte d'alliance où Yahvé a promis à son peuple d'être son dieu. Le contrat historique de fidélité mutuelle enchaîne dans une même obligation les partenaires de l'engagement : toute parole devient alors échec ou réussite de la promesse, plus exac-

tement menace d'échec ou promesse de succès. La prière des Psaumes est louange et action de grâce, mais également cri de détresse et de supplication : elle interroge, soumet le partenaire humain ou divin à la question, reproche, relève, encourage, remercie, en assortissant constamment d'une récompense ou d'une punition l'échec et la réussite. L'épreuve de la sincérité et la réalité de la sanction mettent au cœur des Psaumes un contrat énonciatif exemplaire dont la poésie moderne se souvient certes, dont elle ne peut être quitte, mais qu'elle a radicalement déplacé et transformé.

Dans la Bible, la permanence de la situation d'énonciation permet à des locuteurs échelonnés sur plusieurs siècles de créer et de maintenir dans leur discours un référent stable et fort. Autrement dit, les Psaumes ne fonctionnent pas dans un système d'autoréférentialité; ils renvoient constamment aux réalités extérieures, cosmiques, historiques. Il faut noter que le Destinataire divin jouit d'un statut idéal, parce qu'il est à la fois celui qui

reçoit le discours et qui accorde la rétribution selon son bon vouloir. On comprend que saint Augustin ait choisi, dans ses *Confessions*, de parler directement à Dieu, être de miséricorde et de puissance, d'écoute et de bienveillance. Ce faisant, non seulement il ne brise pas une situation d'énonciation historique, mais il la renforce en l'investissant de la puissance de son génie individuel, de la profondeur de son examen critique autobiographique et de la pureté de ses intentions formulées empathiquement selon les lois de la rhétorique classique.

Montaigne, à l'aube des temps modernes, réussit une révolution majeure en remplaçant le Dieu-destinataire par le lecteur-destinataire :

C'est icy un livre de bonne foy, lecteur [...]. Je veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention ni artifice : car c'est moy que je peins [...]. Ainsi, lecteur, je suis moy-mesmes la matiere de mon livre (*Essais*, p. 3).

Augustin était aussi la matière de ses *Confessions*, et il se peignait lui-même, mais c'était dans son rapport à Dieu; pour Montaigne, ce sera dans son rapport au lecteur. Ce n'est pas une destruction, mais plutôt un déplacement de la situation d'énonciation.

On retrouve le même dessein chez Baudelaire, ouvrant *les Fleurs du mal* par une adresse au lecteur : « Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère! », un lecteur pris à partie, forcé d'avouer son « ennui » et pratiquement contraint à la connivence. Comme celle de Montaigne, l'énonciation baudelairienne est rapatriée sur terre, même si Baudelaire a une sensibilité (et une puissance rhétorique) comparable à celle d'Augustin, qui peut lui faire écrire : « Soyez béni, mon dieu, qui donnez la souffrance ». À la suite de Baudelaire, la poésie moderne va intégrer dans ses fictions tous les

destinataires mondains possibles, mais le contexte global de l'énonciation fictive en est irréversiblement modifié. Avec Mallarmé, le langage acquiert un statut qui posera le problème de l'autotélicité du poème; derrière la parole poétique, il n'y aura plus de *moi* ou de *toi* affiché ouvertement. C'est dans cette parole, appelée aussi autoréférentielle, que les protagonistes de l'énonciation vont exister; dans ce discours conventionnel que donateur et récepteur vont interagir l'un sur l'autre, jouant autant de rôles implicites qu'explicites, reflétant certes un contexte historique, mais surtout le créant, le modifiant, s'y coulant et s'en enveloppant. Voilà un réel gain de fiction et, sans doute aussi, un gain fictif de réalité.

De céleste à terrestre, d'explicite à implicite, de réel à virtuel, le destinataire du discours poétique apparaît à la fois comme un régulateur de l'énonciation, un éveilleur du désir d'action et un agent de réception coopérative. Il règle et rectifie constamment la direction d'intention de l'énonciateur, le poète ne pouvant parvenir à un certain déploiement narratif, ou rhétorique, sans garder, dans son champ perceptuel, ce lecteur au moins virtuel. C'est ce qu'on appelle le calcul interprétatif, aussi présent en langage littéraire qu'en langage quotidien. Le poète cherche forcément à convaincre. Tout lecteur de poésie sait d'abondance que l'argumentation poétique repose avant tout sur la fonction expressive, la référence plus ou moins voilée à l'arrière-plan autobiographique, et sur l'affichage, sinon le chantage, de la sincérité. Si ces trois derniers « arguments » — le moi, l'ici, le maintenant — sont bien dosés et savamment justifiés, ou stratégiquement escamotés, le poète peut déployer un discours plus descriptif, plus objectif et créer un univers d'où il aura l'air absent, mettant ainsi

le langage en vedette. Le locuteur pourra même, énonciativement, être plus absent que l'allocutaire, dans une série d'énoncés volontairement non personnels : c'est alors le monde qui aura lieu dans un discours, indépendamment d'un donateur et d'un récepteur de l'énonciation.

Quand on parle de la réception coopérative d'un lecteur, on dit cependant trop peu. Cet effort apparaît comme une réponse à un appel d'intercompréhension et permet de déceler chez le locuteur un calcul conatif qui se déploie dans diverses mises en scène énonciatives : phrases interrogatives, exclamatives, impératives, emplois de la négation, de la ponctuation, dispositifs rythmiques subvertissant l'ordre syntaxique, régularités métriques et valeurs prosodiques, etc. C'est vraiment de lecture cocréatrice qu'il faut parler dans une tentative de recherche d'une spécificité de la pragmatique poétique. Toute lecture, certes, doit recréer, à travers l'espace énonciatif, les éléments de discours qui portent sens et forment message. Devant l'objet poème, cette lecture est littéralement créatrice, au sens où les mises en relation d'éléments formels et de valeurs sémantiques doivent, en dépit des apparences, être créées de toutes pièces. Le poète — mais il ne l'est qu'après ce travail de lecture cocréatrice (comme quoi c'est le texte qui fait le poète) — ne fournit à son lecteur, et toujours, même dans les textes les plus longs, qu'un minimum d'information. Son désir de réussite dans la communication court-circuite les formes de son message; s'il le pouvait, il écrirait constamment : « lis-moi bien, lecteur, regarde, écoute, entends, vois; prends ». Le poète sait qu'il *peut* être lu; le lecteur, qu'il *doit* lire. Comme source et cible de discours, le poète et son lecteur sont les agents de la com-

munication littéraire et les cocréateurs de la situation d'énonciation.

\* \* \*

Avant d'en arriver au texte poétique, on peut s'interroger sur les faits et circonstances qui ont entraîné la formation d'une « science » générale de la communication littéraire. On n'est pas arrivé du jour au lendemain à la formation d'une linguistique de l'énonciation; on y a été amené inéluctablement par la considération des limites d'un champ autonome comme la linguistique. L'étude de la langue, centrée sur le mot et la phrase, a constitué une discipline d'une telle fécondité qu'on a vite compris la nécessité de dégager des lois de contenus propositionnels et d'actes de langage. De l'ordre de la phrase, on en vient à passer au système des signes, puis de la langue au texte, enfin du texte au discours. C'est ainsi que la linguistique, la sémantique, la sémiotique et la pragmatique, tout en se constituant comme champs quasi autonomes et approches spécifiques, ont commencé à dépendre, et toujours davantage, les unes des autres. On se trouve devant un phénomène d'interdisciplinarité peu commun, source infinie de distinctions, de discussions, de redéfinitions, qu'on peut considérer stimulant et enrichissant, mais aussi plein de risques et de confusions. Il faudrait pratiquer la haute voltige théorique si on voulait définir rigoureusement les frontières épistémologiques et le champ méthodologique spécifique de chacune de ces disciplines. Ces prétentions autonomistes ne pourraient se formuler qu'à travers des positions polémiques. On pourrait s'entendre sur les rapports complémentaires, par exemple, de la linguistique et de la littérature,

mais jusqu'où faudrait-il aller pour trouver dans leurs échanges et leurs apports mutuels le principe même de leur développement historique? C'est un fait que, depuis le siècle dernier, linguistique et littérature se sont constituées en champs autonomes de façon parallèle et concomitante, dans une sorte de gigantesque interaction historique, chacune révélant à l'autre des systèmes abstraits productifs, dans un cas le système de la langue, dans l'autre celui du texte.

Ce qui est remarquable dans la formation de la pragmatique, c'est son retard historique, non pas à se constituer comme science, mais à se saisir comme dimension, ou fonction, de toute communication, quotidienne ou littéraire. Les études ne manquent pas qui allient la pragmatique soit à la linguistique, soit à l'analyse de discours<sup>1</sup>. Une chose est certaine et se déduit inévitablement de la majorité de ces études : c'est l'existence, dans l'environnement énonciatif, de marques interlocutives destinées à la réussite de la communication. Cela va beaucoup plus loin que les descriptions de la fonction expressive et de la fonction conative que Jakobson, dans son schéma de la communication, semble mettre sur un pied d'égalité avec des fonctions aussi floues que la fonction phatique et la fonction métalinguistique. Un des rapports heuristiques les plus forts établis entre linguistique et pragmatique nous semble être une distinction intégrante faite par Roland Éluerd. Montrant les rapports entre linguistique et théorie de la communication, il parle de linguistiques de premier type relevant « d'une communication conçue

comme moyen de transporter l'information du locuteur vers l'auditeur »; de linguistiques du second type relevant, « elles, d'une communication conçue comme lieu de rencontre et d'expression des subjectivités »; et enfin d'une linguistique du troisième type, nommément la pragmatique, relevant

d'une communication conçue comme « tentative d'ajustement » où l'on doit ajouter, au transport de l'information, le jeu des rôles et des actes par quoi les interlocuteurs se reconnaissent comme tels, agissent comme tels et fondent ainsi des communautés linguistiques dans un monde humain (Éluerd, p. 184).

D'où la nécessité d'en arriver à l'analyse d'« énonciations effectives ».

Une telle intégration ne fait pas nécessairement de la pragmatique une science autonome, mais possède au moins le mérite de définir un espace d'interlocution, et forcément d'interaction, découpé dans les immenses aires énonciatives ouvertes et couvertes par le discours littéraire. Les protagonistes de l'énonciation jouent des rôles de destinataire et de destinataire, mais il faut bien noter que ces rôles sont actifs, de sorte que le locuteur devient, au sens strict, énonciateur, et l'allocutaire, énonciataire. Ces désignations dans la distinction des rôles indiquent des accroissements nets d'implication, nous dirions même, de responsabilité, interactive.

Pour prendre un exemple simple, disons que le lecteur d'un poème est invité à coproduire l'énonciation, c'est-à-dire à s'introduire créativement dans une situation où contexte, signification et

1 Mentionnons seulement, à titre d'aperçu, les travaux de François Armengaud, Jean-Michel Adam, Daniel Bougnoux, Pierre Charaudeau, Roland Éluerd, Louis Francœur, François Latraverse, Dominique Maingueneau, Jacques Moeschler, Sorin Stati.

référence composent l'environnement pragmatique d'une communication réussie. Que certains linguistes veuillent inclure toutes ces puissances et ces actes pragmatiques dans le contenu propositionnel des énoncés, libre à eux, et qu'ils le fassent au coût théorique que ce coup de force sémantique entraîne. On pourra toujours arguer que la valeur illocutoire des énoncés, même les plus explicitement performatifs, résulte simplement de la force affirmative de tel énoncé-en-contexte, et que donc, radicalement, dire ce n'est que dire, et ce n'est jamais faire. Il reste qu'une promesse peut être faite maintenant et être réalisée plus tard, comme dans un testament : « je donne telle chose à Untel », ou être réalisée au moment même où elle est proférée, comme chez Baudelaire : « Je te donne ces vers/ Afin que si mon nom [...] ». Que la promesse soit suivie ou non d'effet ou de réalisation dans l'instant, elle existe comme telle, et ce n'est pas le côté aléatoire de sa réalisation, immédiate ou différée, qui en change la nature. On reconnaît ici le débat institué par les positions d'Alain Berrendonner, et que nous évoquons pour sa fécondité critique. En effet, s'il est dangereux de tenter, plus ou moins volontairement, l'instauration d'une pan-pragmatique qui serait, à toute fin utile, une pseudo-science totalitaire, il l'est tout autant d'œuvrer et de polémiquer dans le sens de l'instauration d'une pan-linguistique (sémiolinguistique, sociolinguistique), dont les visées totalitaires seraient tout autant erronées et stériles.

Avec la redécouverte contemporaine des œuvres poétiques du Moyen Âge et de l'oralité de la poésie, et si l'on considère aussi l'ampleur phénoménale de la chanson dans les médias contemporains, il était forcé que l'approche pragmatique du texte littéraire connaisse la vogue qui est présentement la

sienne. Les développements de la sociologie de la littérature, notamment de l'esthétique de la réception, ont montré l'importance des paramètres idéologiques qui définissent la production, la diffusion et la réception de cette poésie populaire qu'est la chanson, le tout se réalisant dans un contexte sociologique favorable. Pour la pragmatique poétique, il faut inverser le rapport de causalité. La poésie française, érigée en genre littéraire classique, est de ce fait constituée en production institutionnelle réglée par des conventions. L'inversion dont il s'agit et qui intéresse la pragmatique, c'est que le contexte d'énonciation qu'on trouve par exemple dans un poème de Baudelaire, de Rimbaud ou de Mallarmé, ne renvoie pas à un environnement susceptible de raisons sociologiques, même si certains de leurs poèmes chantés connaissent du succès. Nous voulons dire que ce n'est pas le contexte omnimédiatique des communications de masse qui pourrait ajouter de la valeur à un poème classique, et en langue, et en texte, et en discours. La référence, dans « À une passante » de Baudelaire (« La rue assourdissante autour de moi hurlait »), ou dans « l'Ennemi » (« Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage »), ne peut être construite à partir d'éléments extralinguistiques, comme le fourmillement urbain ou les variations climatologiques, ni à partir de facteurs sociologiques, ou de postures idéologiques, ni même de savoir biologique.

La première leçon qu'on reçoit d'un texte, pragmatiquement parlant, c'est la nécessité de construire, à partir du système clos du poème — formes, sens, structures syntaxiques, métriques, prosodiques, rhétoriques — un contexte suffisant à son appréhension et à sa compréhension. L'approche intuitive est déjà active, de lecture en lecture, de période en période et même d'un siècle à l'autre.

Ce langage en acte n'est d'abord qu'un langage en puissance. Le poème est rempli d'énoncés actualisés que la linguistique peut décrire, de signes que la sémiotique peut distribuer en systèmes. Mais c'est de la pragmatique que relèvent les indices de variation et de raffermissement de la force illocutoire des énoncés, le jeu des stratégies interactives, explicites et surtout implicites, les aspects argumentatifs, marqués ou non, bref toute l'efficacité, patente ou latente, qui relève des structures de surface, facilement repérables, et des structures de profondeur, comme l'appareil rhétorique, les figures réalisées, et l'intertextualité, restreinte ou généralisée. C'est le texte poétique lui-même qui sert à établir les contextes référentiels, situationnels et interactionnels. Les déterminants indexicaux, psychosociaux, interprétatifs et coopératifs, faut-il le préciser, fournissent davantage d'indices et d'indications qu'un cadre formel de concepts opératoires délimités. Au langage en acte qui est l'objet d'étude de la pragmatique correspond la lecture en acte, d'autant plus exigeante dans le cas de la poésie que les conventions qui la définissent comme texte et comme discours s'écartent des « normes » courantes de la langue quotidienne.

### Des textes / une lecture

La réflexion qui précède présente une certaine synthèse des nombreuses recherches touchant le domaine de la pragmatique littéraire. Il nous a semblé opportun, vu l'état avancé de ces recherches

et les nombreuses bibliographies publiées en fin d'ouvrages<sup>2</sup>, de renoncer à toute idée de poser les jalons d'un manuel de pragmatique poétique (même si on doit souhaiter, à plus ou moins long terme, la publication pour la poésie d'un ouvrage comparable à celui de Dominique Maingueneau); de renoncer aussi à entrer dans le détail des procédures linguistiques pointues, des démarcations interdisciplinaires à la fois nécessaires et périlleuses. La pragmatique littéraire possède des acquis, dont les principaux sont l'étude du langage en contexte, l'étude des systèmes de signes comme phénomènes de communication et, plus généralement, toute étude de l'usage du langage. Pour reprendre une expression heureuse de Francis Jacques : « Sont "pragmatiques" les traits qui donnent à un fragment linguistique une fonction dans un acte ou un jeu de communication » (1989, p. 856). Il est peut-être trop tôt pour parler de méthode d'analyse en pragmatique littéraire, comme on peut parler sans exagération de méthode d'analyse critique, ou linguistique, ou sémiotique. Mieux vaut sans doute parler de conscience pragmatique, à la suite de Georges Poulet qui a abondamment écrit sur la conscience critique, ou Harald Weinrich sur la conscience linguistique<sup>3</sup>. On pourrait encore parler d'horizon, à la manière de Maingueneau qui, ainsi, écarte la pragmatique d'une conception minimaliste (restreinte) et d'une conception maximaliste (généralisée), ces deux

2 Bibliographies intéressantes sur la pragmatique : Maingueneau, *passim*; Adam, 1989, p. 238-246; Stati, p. 169-172; Latraverse, p. 257-264; Moeschler, p. 199-203; Searle, 1982, p. 237-238; Marie Francœur, p. 299-311; Bonenfant, p. 187-299.

3 De Weinrich, on lira avec intérêt le chapitre intitulé « Lecture de Baudelaire » (*Conscience linguistique et lectures littéraires*, p. 127-148) où sont étudiés, à partir de leur contexte historique, quatre poèmes de Baudelaire, dont « À une passante » (p. 133-136), dont nous proposons plus loin une analyse pragmatique.

dangers existant tout aussi fortement pour la linguistique, la sociocritique, la sémiotique, la psychanalyse. Il écrit : « Aujourd'hui, la pragmatique est moins une approche parmi d'autres du texte littéraire (à côté d'approches sociocritiques, psychanalytiques, thématiques, etc.) que l'horizon à l'intérieur duquel sont contraintes de s'inscrire les diverses approches » ; ces autres approches pouvant être la sémiotique, la stylistique et la rhétorique (p. 183). Conscience, horizon, approche sont autant de désignations heuristiques destinées à présenter la pragmatique littéraire non comme une science nouvelle, mais comme la nécessité d'un regard différent pouvant inciter à une lecture plus attentive des faits d'énonciation.

Affirmer qu'un texte est un poème présuppose déjà telle sorte de lecture, attentive à une utilisation particulière du langage. Mieux vaut, dans la perspective qui est la nôtre, envisager d'abord comme textes les quatre poèmes dont il sera question ; on comprend mieux alors l'utilité de la redondance dans un message construit et on est plus sensible au danger du rabâchage qui risque de saturer trop vite l'objet de la communication. C'est en gardant cette préoccupation que Jean-Michel Adam définit la textualité comme « un équilibre délicat entre une continuité-répétition, d'une part, et une progression de l'information » (1989a, p. 209). Quand on lit un poème, on est toujours infiniment étonné de ce dosage, jusqu'au point final qui en marque, pragmatiquement, la nécessaire fin.

Soit quatre textes, choisis pour leurs différences formelles, leurs divergences intersubjectives et leurs effets interactifs, témoignant chacun à sa manière d'un engagement amoureux à travers l'énonciation.

## Texte I

« À une passante »

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

Baudelaire, texte de 1860, dans *les Fleurs du mal*

## Texte II

« Apparition »

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs  
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs  
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes  
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.  
— C'était le jour béni de ton premier baiser.  
Ma songerie aimant à me martyriser  
S'enivrait savamment du parfum de tristesse  
Que même sans regret et sans déboire laisse  
La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli.  
J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli  
Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue  
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue  
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté  
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté  
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées  
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.

Mallarmé, texte de 1863, dans *Poésies*



### Texte III

« Being beauteous »

Devant une neige un Être de Beauté de haute taille. Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré; des blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes. Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent, et se dégagent autour de la Vision, sur le chantier. Et les frissons s'élèvent et grondent, et la saveur forcée de ces effets se chargeant avec les sifflements mortels et les rauques musiques que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère de beauté, — elle recule, elle se dresse. *Ob! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux.*

\* \* \*

Ô la face cendrée, l'écusson de crin, les bras de cristal!  
Le canon sur lequel je dois m'abattre à travers la mêlée  
des arbres et de l'air léger.

Rimbaud, texte de 1875 environ, dans *Illuminations*

### Texte IV

« Poème de séparation 2 »

Tu fus quelques nuits d'amour en mes bras  
et beaucoup de vertige, beaucoup d'insurrection  
même après tant d'années de mer entre nous  
à chaque aube il est dur de ne plus t'aimer

parfois dans la foule, surgit l'éclair d'un visage  
blanc comme fut naguère le tien dans ma tourmente  
autour de moi l'air est plein de trous bourdonnant  
peut-être qu'ailleurs passent sur ta chair désolée  
pareillement des éboulis de bruits vides  
et fleurissent les mêmes brûlures éblouissantes

si j'ai ma part d'incohérence il n'empêche  
que par moment ton absence fait rage  
qu'à travers cette absence je me désolleille  
par mauvaise affliction et sale vue malade  
j'ai un corps en mottes de braise où griffe  
un mal fluide de glace vive en ma substance

ces temps difficiles malmènent nos consciences  
et le monde file un mauvais coton, et moi  
tel le bec du pivert sur l'écorce des arbres  
de déraison en désespoir mon cœur s'acharne  
et comme lui, mitraille, il martèle

ta lumière n'a pas fini de m'atteindre  
ce jour-là, ma nouvellement oubliée  
je reprendrai haut bord et destin de poursuivre  
en une femme aimée pour elle à cause de toi.

Gaston Miron, texte de 1963, dans *L'Homme rapaillé*

Le texte de Baudelaire se présente sous la forme d'un sonnet classique; celui de Mallarmé, comme une suite poétique aux rimes suivies et alternées; celui de Rimbaud, comme une prose poétique en deux segments; celui de Miron, comme un poème (tel qu'indiqué dans le titre) en cinq strophes, sans rimes, dont la première et la dernière sont des quatrains, aux vers de compte inégal. Ces premières différences formelles attestent la liberté de l'écriture et une conception variable de la notion d'écart par rapport aux règles classiques du texte poétique. Il en ressort un effet immédiat de modernité, celle-ci pouvant être définie comme un traitement inattendu de la forme et de l'enchaînement des énoncés dans un contexte d'énonciation poétique conventionnelle. Miron a écrit des sonnets réguliers, et Baudelaire des poèmes en prose. Rimbaud a écrit *Une saison en enfer* en prose, entrecoupée, il est vrai, de poèmes, et l'a truffée de segments narratifs, autobiographiques, polémiques, etc., à un point tel que la notion de poésie formelle en a été irrémédiablement pulvérisée. Mallarmé a réfléchi sur la poésie autant dans ses vers que dans ses proses, constituant ainsi le langage en objet de la poésie et de l'écriture.

Il est d'usage d'étudier la formation de la référence poétique chez un poète à partir de ses propres textes; on considère l'intertextualité d'abord à l'intérieur d'une œuvre, complète ou non, puis à l'intérieur d'une époque, d'un courant. Cette pratique, intéressante et certainement féconde, offre l'avantage d'inscrire tel texte dans une cohérence temporelle, sinon existentielle, et de dégager de chaque élément de l'œuvre des aspects différentiels, des variations, des tentations de redondance, et parfois, en vérité, des inerties de rabâchage, de sorte qu'on n'en puisse que davantage admirer l'achèvement d'une œuvre terminée. Cette approche critique néglige souvent la formation de l'œuvre, sa gestation, ses échecs et ses victoires, contribuant ainsi à renforcer un mythe de l'écrivain qui a forcément et magnifiquement écrit ce que son nom laissait espérer.

La mise en parallèle des quatre textes choisis veut parer à ce risque. Elle veut saisir sur le vif la position énonciative propre à chaque auteur. Regardons d'abord l'attaque du texte. Baudelaire consacre tout le premier vers à la mise en scène locale, extérieure, urbaine, bruyante : « La rue assourdissante autour de moi hurlait ». Mallarmé regarde le cosmos : « La lune s'attristait »; Rimbaud également : « Devant une neige ». Miron, dans la partie antérieure du texte (« Poème de séparation 1 »), écrivait : « son visage montait comme l'horizon », mais attaque la seconde partie avec l'énoncé de la personne : « tu ». Dans tous les cas, les textes énoncent d'abord un état du monde extérieur, de préférence à un état du moi.

Suivant cette attaque en extériorité, où se situe le premier énoncé-je? Baudelaire, après avoir regardé et entendu la rue, regarde une femme passer et la décrit sur quatre vers. Il devient alors

grand temps de mirer le locuteur dans son existence individuelle. Il écrit goulûment, peut-on dire : « Moi, je buvais, crispé comme un extravagant ». Mallarmé, après la lune, introduit les « séraphins en pleurs », sur quatre vers, avant de s'énoncer ainsi : « Ma songerie aimant à me martyriser [...]. J'errais donc ». Rimbaud, après la neige, décrit l'« Être de Beauté », avec une ellipse probable de « je vis » ou « j'aperçus ». Il écrit : « Nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux »; dans la deuxième partie, l'énoncé « Le canon sur lequel je dois m'abattre » clôt le texte, comme un soulagement après les frissons « se chargeant » de tension de la première partie. Chez Miron, le *toi* et le *moi* sont présents dès le premier vers et se conjuguent jusqu'au dernier vers.

Il est remarquable que chaque locuteur se soit donné une *caractérisation*; chez Rimbaud, sous forme d'affirmation *collective* : « Nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux »; chez les trois autres, sur un plan *individuel* : une *comparaison*, « crispé comme un extravagant » (Baudelaire); une *métaphore*, « ma songerie aimant à me martyriser » (Mallarmé); un *aveu* au sens *littéral* : « j'ai ma part d'incohérence », et au plan métaphorique : « j'ai un corps en mottes de braise » (Miron). Voilà donc une série de dispositifs énonciatifs où délais, temporisations et scénario subjectif modulent le discours et restreignent stratégiquement l'ampleur de l'émotion dans l'aire étroite du texte. Ces diverses entrées en *matière* sont autant de *manières* de jeter les bases d'une continuité discursive apte à fournir une quantité nécessaire d'information. La suite du texte va permettre d'étoffer ces premières caractérisations du je-énonciateur, lesquelles vont prendre un tour explicite ou implicite.

Pour ce qui est de la quantité d'informations fournies sur le je-énonciateur, Miron et Rimbaud sont aux antipodes. Chez Miron, à la « part d'incohérence » s'ajoutent le vertige, l'insurrection, la tourmente, la souffrance de ne plus aimer chaque matin, les « brûlures éblouissantes », jusqu'au « mal fluide de glace vive en ma substance »; il ajoute qu'il se « désoleille », qu'il va « de déraison en désespoir », et se compare explicitement à un oiseau désespéré : « et moi/ tel le bec du pivert sur l'écorce des arbres ». Toute cette extériorisation du moi est donnée selon un schéma d'*immobilité*, comme chez Rimbaud, qui s'énonce indirectement : « Oh! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux », et métaphoriquement, en un geste de soulagement, de chute de tension, qu'il énonce sans éviter l'énigme de la figure, mais qu'on peut aussi entendre littéralement : « Le canon sur lequel je dois m'abattre à travers la mêlée des arbres et de l'air léger! » Recours aux arbres chez l'un et l'autre en même temps qu'à la profondeur corporelle : « ma substance » chez Miron, « nos os » chez Rimbaud. Le malheur rend opaque : on le voit à travers la guigne qui s'acharne sur Miron; à travers l'obligation, la nécessité, on dirait même la fatalité, chez Rimbaud.

Chez Mallarmé et Baudelaire, les caractérisations subjectives sont incluses dans un schéma général de *mouvement* : « J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli », écrit Mallarmé, qui évoque son moi résumé en sa songerie, enivré de tristesse et nostalgique d'avoir cueilli le Rêve; le texte s'achève sur la vision de la mère, « la fée au chapeau de clarté », vision qui redouble *dynamiquement* la première vision de l'autre amoureuse. Chez Baudelaire, le vers : « Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais » signifie indifféremment, par

superposition, mais aussi par besoin de la rime : « Car j'ignore où tu vas, tu ne sais où je fuis », certes moins poétique, mais aussi véridique. Chez Mallarmé, l'errance est la condition de la vision, chez Baudelaire, sa conséquence. La femme, longue, mince et agile, ne fait que passer. Baudelaire décrit son propre état, sa réaction : « crispé comme un extravagant », rempli d'avidité devant la perspective de « la douceur qui fascine et [du] plaisir qui tue »; paralysé par le désir, il tombe métaphoriquement en catalepsie devant la « fugitive beauté »; c'est cet amour « à mort » que semble évoquer le vers suivant : « Dont le regard m'a fait soudainement renaître ». Le sursaut de vie le remet en marche, et même en fuite.

Cette renaissance s'effectue à travers la modalité du *savoir* : il ignore où elle fuit, elle ignore où il va, mais surtout elle « savait » qu'elle eût pu l'aimer. La modalité du savoir, on le sait (!), est la plus cruelle des modalités. L'énonciateur mallarméen écrit qu'il a « cru voir la fée », en somme une agréable vision ressuscitant son enfance. Chez Rimbaud, la modalité du *devoir-faire* (« le canon sur lequel je dois m'abattre ») reflète l'obligation désespérée de s'enfoncer dans la solitude, opposée à la vision mallarméenne des « blancs bouquets d'étoiles parfumées » qui neigeaient des mains de sa mère. Le « neiger » de la dernière ligne amplifie cosmiquement le bonheur, tandis que « l'air léger », chez Rimbaud, amplifie de même manière le malheur. Chez Miron, la métaphore du « désoleillement » crée le noir au dehors et au dedans, jusqu'à la *déclaration* généralisante que « le monde file un mauvais coton ». Toutes ces données littérales ou figurées, statiques ou dynamiques, diversement modalisées, composent la configuration des subjectivités au principe de l'énonciation poétique.

On pourrait étudier longuement, dans les quatre textes soumis à notre lecture, les disséminations stratégiques de l'intervention marquée du locuteur. Nous en savons assez, cependant, pour affirmer qu'aucun locuteur ne s'est éliminé textuellement en tant que *je* énonciateur. On pourrait dire que le texte de Baudelaire est plus narratif, celui de Mallarmé, plus allégorique, celui de Rimbaud, plus descriptif, celui de Miron, plus argumentatif, mais il faut s'empresse d'ajouter qu'aucun de ces types sémantico-pragmatiques n'est absent d'aucun texte. Si, dans une analyse plus poussée, on découpait chaque texte en séquences, on pourrait arriver à des descriptions énonciatives graduelles plus spécifiques, mais on constaterait vite que l'articulation des séquences donnerait des résultats identiques : le moi du locuteur possède un privilège énonciatif en tant que maître de la narration et fabricant du récit. Il faudrait tenir compte des contraintes rythmiques qui, dans le texte poétique, obligent forcément le locuteur à apparaître marqué et à rendre ses ellipses signifiantes. Dans le cas du sonnet de Baudelaire, on n'en admirerait que davantage la virtuosité langagière, contrée par des règles et des conventions, mais aussi mise au défi par elles de tout raconter, tout décrire, tout articuler, tout suggérer, tout prouver, dans un nombre fixe de syllabes. On voit bien que c'est la phrase qui constitue le creuset du discours poétique dans un tel cas, mais force nous est d'admettre que le poème n'existerait pas sans les sources de sens infiniment jaillissantes liées à la fonction transphrastique. Ce qui revient à dire que l'énonciateur d'un texte, pour satisfaire à cette exigence, cette réalité, réinterprète constamment l'effet séquentiel de chaque phrase. C'est le calcul interprétatif : il ne peut écrire qu'en se relisant.

Poursuivons notre lecture parallèle des quatre textes, étant assurés que cette opération « traitement de texte » n'est pas sans utilité pédagogique ni sans pertinence pragmatique. Plus on s'approprie le texte, plus on renforce la relation interlocutive révélatrice des puissances cocréatives du texte. Chaque texte étudié ici n'est un événement de discours que parce qu'il tient un discours sur un événement; mais il serait plus juste de dire que, chaque fois, c'est le discours qui crée l'événement; le texte en est le témoin, et la lecture, la révélation.

Les quatre textes, sous la forme d'une apparition, rapportent une brisure du temps, une effraction de la nouveauté, dans la soudaineté la plus totale. Ils pourraient tous s'intituler « Apparition », comme reflet de la surprise; tous s'intituler « Being Beateous », comme caractérisation de l'être qui apparaît; tous s'intituler « À une passante », pour souligner le caractère éphémère et aléatoire du bonheur entrevu; tous s'intituler « Poème de séparation », comme figure amplement textualisée de la déception qui trame, diversement, l'écriture poétique de la solitude amoureuse. Le temps, l'amour, le corps, les sens, le rêve, la mémoire, l'oubli pourraient être pris comme thèmes de chacun des textes et mis au centre de configurations multiples; faute d'espace, il nous suffit de les signaler, en ajoutant que chacun de ces thèmes pourrait également servir de titre à chacun des poèmes. Si on s'appliquait à entrer dans cette *démarche de lecture multiplicatrice et hyperactive*, on découvrirait chaque fois, dans le texte, une infinité d'articulations latentes, de dimensions sémantiques cachées et d'effets interactifs de la puissance énonciative grandissant à perte de sens par l'effet accumulé des lectures croisées. Mais notre lecture veut rester proche des énoncés réalisés.

Qu'est-ce qui apparaît, et dans quel contexte? Chez Miron, un visage dans la foule; chez Rimbaud, un « Être de Beauté » devant une neige; chez Mallarmé, une femme souriante dans la rue, dans le soir; chez Baudelaire, une femme qui passe dans la rue. La banalité de l'événement dans son contexte quotidien est tout de suite, et même instantanément, combattue par le caractère de surprise et de soudaineté attribué au fait. Miron marque cette soudaineté dans une phrase simple complète : « parfois dans la foule, surgit l'éclair d'un visage »; Rimbaud, par un circonstant : « autour de la Vision, sur le chantier »; Mallarmé, par une phrase complexe s'étendant sur trois vers : « J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli / Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue / Et dans le soir, tu m'es en riant apparue »; Baudelaire, par deux phrases exclamatives : « Un éclair... puis la nuit! » Chez Baudelaire et Rimbaud, la vision concerne une seule personne; chez Mallarmé et Miron, elle est double. Dans le premier cas, l'apparition souriante de la première femme appelle l'apparition de la fée, la mère de l'enfance; dans l'autre, c'est le surgissement d'un visage dans la foule qui rappelle la femme aimée autrefois. Une ou double, la vision offre un caractère foudroyant, que seules des caractéristiques descriptives peuvent rendre soutenable.

Les traits physiques sont plus nombreux chez Baudelaire : la femme est longue, mince, agile et noble; la main est fastueuse, la jambe, statuesque, et l'œil devient, passionnément, « ciel livide où germe l'ouragan ». Voilà comment est décrite cette « fugitive beauté », que Rimbaud, lui, désignera plus substantiellement, avec l'honneur des majuscules, comme un « Être de Beauté », parlant de sa « haute taille », la ramenant à « ce corps

adoré », aux attributs sexuels transparents : « des blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes ». Le sexe noir, en opposition au visage blanc chez Miron qui, lui, parle de « chair désolée » et, évoquant davantage l'intériorité, la montre fleurissant des « mêmes brûlures éblouissantes ». Mallarmé évoque les « mains mal fermées » et le « chapeau de clarté » de la mère surgie dans le souvenir, mais ce n'est que pour mieux décrire l'apparition « avec du soleil aux cheveux ». Miron s'approprie davantage l'être lumineux : « ta lumière n'a pas fini de m'atteindre », comme si la mémoire se promettait de garder longtemps le souvenir de l'amour.

À travers les désignations, les descriptions et les traits de la femme aussitôt disparue qu'apparue se dessine la figure poétique de la Beauté qui ne semble exister que pour le tourment du poète. On peut en trouver la preuve dans le commentaire que chaque poète ajoute à son *expérience; déceptive et malheureuse* dans le cas de Baudelaire exprimant un regret : « toi que j'eusse aimée », et dans celui de Miron qui en garde une blessure lancinante : « par moment ton absence fait rage »; *heureuse et comblante* dans le cas de Rimbaud, qui semble annoncer une ère nouvelle universelle : « Oh! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux », et surtout dans celui de Mallarmé qui vit (avant la lettre) une expérience de mémoire involontaire, voyant superbement, féeriquement surgir l'image transfigurée de sa mère : « Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté / Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté / Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées / Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées ».

En d'autres termes, chaque commentaire poétique, aussi contradictoire qu'il soit, relève d'un

espace mental et existentiel commun au poète et au lecteur : chez Baudelaire, le *rêve déçu* et le douloureux retour à la réalité; chez Rimbaud, l'*extase* que les deux derniers vers de son texte nous autorisent à qualifier d'orgasmique, l'appréhension contemplative de la nouveauté et la certitude du renouvellement de l'amour; chez Mallarmé, la *mémoire comblée* subrepticement et comme devenue visionnaire; chez Miron, la *mémoire blessée* (« ma nouvellement oubliée ») et l'oubli forcé, malgré le projet, marqué dans les deux derniers vers, d'affronter le destin « en une » nouvelle « femme aimée ». Il faut ajouter que cette expérience spirituelle se modalise dans chaque texte par une prédominance sensorielle : chez Baudelaire, le *regard*, d'abord celui de la passante, qui déclenche l'ouragan et fait renaître, puis celui du poète « crispé comme un extravagant », comme annihilé par la disparition : « Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? »; chez Rimbaud, festival sensoriel, avec le *goût* : « la saveur forcenée de ces effets », avec le *regard* : « les couleurs propres de la vie se foncent, dansent », et surtout l'*ouïe*, avec les « sifflements de mort » redoublés en « sifflements mortels », également avec les « cercles de musique sourde », redoublés par les « rauques musiques »; chez Miron, d'abord le *bruit* suggéré du « bec du pivert sur l'écorce des arbres » puis, équivalant à la rue baudelairienne assourdissante et hurlante d'avant rencontre, un *tumulte* d'après rencontre, tout aussi fort : « autour de moi l'air est plein de trous bourdonnant », description redoublée et déplacée vers la deuxième personne : « sur ta chair désolée / pareillement des éboulis de bruits vides »; chez Mallarmé, autre festival multisensoriel : la *musique* des « séraphins en pleurs », « l'archet aux doigts », les « blancs sanglots » sont comme

adoucés par la *vision* du « calme des fleurs » et de « l'azur des corolles »; le *regard de détresse* : « l'œil rivé sur le pavé vieilli »; le *regard de joie* : « voir la fée au chapeau de clarté »; également l'*odorat malheureux* : le « parfum de tristesse » et l'*odorat heureux* : « blancs bouquets d'étoiles parfumées ».

Toutes ces allusions sensorielles, est-il besoin de le souligner, enrichissent l'expérience du regard surpris mise en œuvre dans chacun des quatre textes : c'est comme si le désir amoureux faisait un moment surgir un être de beauté et de promesse, d'amour et de mémoire. La violence de la vision rimbaldienne s'oppose à la douceur de l'apparition mallarméenne; la souffrance de la mémoire miro-nienne s'oppose à la fulgurance du désir baudelairien, comme un retour douloureux sur l'expérience passée s'oppose à l'anticipation crispée d'un plaisir à venir.

Dans ce texte de Baudelaire, on remarque une absence totale de la mère, ici bannie du lieu poétique, alors qu'elle est omniprésente dans les pensées et les conflits humains du poète. Dans les trois autres textes, la mère est présente sous des modes divers : le mode purement phonématique chez Miron : « par *moment* ton absence fait rage »; le mode métaphorique chez Rimbaud, cette fois en minuscules, pour universaliser en « notre *mère de beauté* » l'expérience individuelle de la vision de l'« Être de Beauté »; le mode associatif et allégorique chez Mallarmé, qui voit, au-delà de la vision souriante, la mère jamais oubliée qui passait « sur [s]es beaux sommeils d'enfant gâté ». Ce surgissement de mères réelles ou substitutives n'autorise certes pas à interpréter ces textes comme une supplication à la mère absente, mais ne décourage pas complètement non plus d'y retrouver les traces et les trames de la présence féminine, jadis comblante,

reliée à la fonction maternelle. Qui sait si la mémoire ne peut pas créer de vision? ou un sentiment de perte, un désir de plénitude? et toute frustration devant un manque, la certitude que ce dernier n'est pas irrémédiable?

On peut, dans cette perspective, relire les textes pour y chercher des indications de temps et d'espace s'ajoutant aux diverses expressivités du moi-locuteur, en quoi notre tour d'horizon énonciatif pourrait être plus complet. Comment l'horizon temporel, énonciativement parlant, se découpe-t-il en passé et en avenir? Comment l'espace est-il poétiquement utilisé? Miron pose un *ici certain* : « dans la foule [...] l'éclair d'un visage », « autour de moi [...] l'air [...] plein de trous », et un *ailleurs incertain* : « peut-être qu'ailleurs passent [...] des éboulis ». Ce *cadre spatial* crée une extériorité aussi vaste que le *cadre temporel* qu'on peut dire complet : le passé (« tu fus quelques nuits d'amour en mes bras »); « après tant d'années » d'absence, et de souffrance (« à chaque aube »); et le présent des intermittences douloureuses (« par moment ton absence fait rage »); et le projet qui ouvre l'avenir : « ce jour-là je reprendrai haut bord ». Cette richesse et cette diversité ancrent le locuteur dans un *ici-maintenant* spacieux, comme pour donner à la détresse toute l'ampleur qu'elle souhaite. Chez Rimbaud, on remarque un effacement total du passé : la Vision remplit le présent et inaugure le nouvel âge amoureux; spatialement, l'« Être de Beauté » apparaît « devant une neige », donnée en toute ouverture du texte; les métamorphoses de la vie se produisent « autour de la Vision, sur le chantier »; le monde est « loin derrière nous »; à la fin du texte, le héros-narrateur, quittant une sorte d'extase, s'abat « à travers la mêlée des arbres et de l'air léger ». Cette prédominance des marqueurs

spatiaux, à travers un régime prépositionnel contrasté (*devant, derrière, autour, au travers*) convient à un scénario poétique où il n'est question que d'avenir. D'ailleurs, les fureurs rimbaldiennes contre les dégénérescences du passé sont, dans toute son œuvre, toujours motivées par le *nouveau travail*, les *énergies* nouvelles, et par l'inouï.

Dans le texte de Mallarmé, l'apparition se produit le soir et suscite instantanément l'évocation d'un *jadis*; elle se produit « dans la rue », alors que le narrateur erre « sur le pavé vieilli ». L'expérience poétique de Mallarmé efface déjà les topiques, l'événement intérieur, l'événement-langage ne nécessitant pas, croit-il, de forts ni de nombreux marqueurs repères. Dans le texte de Baudelaire, le lieu marque fortement la clôture du récit : en ouverture, « la rue assourdissante autour de moi hurlait » et, dans le dernier tercet, après l'évanescence, l'espoir de revoir la passante se détruit dans le doute, traduit d'abord *spatialement* : « Ailleurs, bien loin d'ici! », puis *temporellement* : « trop tard! *jamais* peut-être! » Ces deux plans, rythmiquement conjoints, signalent un égarement et un désespoir tels que l'absence de repères temporels et spatiaux proches les rend insupportables. Cette longue durée du non-espoir avait déjà été deux fois signalée : « Un éclair... puis la nuit! »; « Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? » La disparition de la passante entraîne l'abolition du temps, en déterminant chez le poète une sorte d'errance sans fin, à laquelle il se condamne lui-même autant que la femme : « Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais ». Dans le texte de Baudelaire, les marques de temps et d'espace donnent une profondeur inattendue à l'anticipation et à la déception amoureuses.

Il en va ainsi dans les autres textes : la Beauté sous ses espèces féminines est, chez Miron, bonheur

passager et présence perdue; chez Mallarmé, absence frustrante de l'apparition éphémère mais, en remplacement, surgissement comblant de la figure maternelle. C'est entre le texte baudelairien et le texte rimbaldien que le contraste est le plus marqué; dans le premier cas, la beauté est fuyante et la femme inaccessible; dans l'autre, l'« Être de Beauté » assure une présence stable, comme une vision durable, mais laisse le contemplateur dans la solitude amoureuse.

\* \* \*

Notre lecture nous a permis de dégager des séries de *différences formelles*, sur un mode rapproché, dans quatre textes; mais il est évident qu'une telle procédure d'analyse n'a de sens que si on revient à chaque poème pour le lire cette fois dans l'unité sans interférence de sa relation intersubjective. Cette relation est essentiellement constituée par tel discours tenu. Ducrot précise :

Il ne suffit pas de dire que le discours met la langue au service de fins intersubjectives; en lui-même, il constitue une relation intersubjective. Je me situe vis-à-vis d'autrui non seulement par ce que je lui dis mais par le fait de lui parler, et par le niveau où je situe notre dialogue (1989, p. 159).

Il est évident aussi que les *divergences intersubjectives* manifestent des différences de discours que la lec-

ture infère à partir d'effets interactifs certains, quoique variés. Le mode comparatif que nous avons utilisé donne lieu en réalité à une mise en parallèle qui, loin de gommer les différences de discours et l'*implication énonciative* de chaque locuteur, les met en valeur, en circulation et en primauté. Rien dans un discours n'est assimilable à un autre discours : les séries d'énoncés, malgré des rencontres fortuites d'identités lexicales ou de similitudes figurales, restent, en dépit des apparences, complètement étrangères les unes aux autres. Nous n'aurions pas obtenu, croyons-nous, ce bénéfice théorique si nous avions plutôt choisi d'analyser quatre textes d'un seul auteur, même d'époque ou de thématique différentes<sup>4</sup>.

À la fin de son analyse de « Being Beateous », dans *Fabrique d'« Illuminations »*<sup>5</sup>, Antoine Raybaud montre que Rimbaud fait de poésie action; il l'exprime dans les termes mêmes d'une vraie lecture pragmatique :

Le texte opère ce qu'il dit, l'incorpore, s'organise autour [...]. Les mots sont pratiquement comme le corps déchiré de l'« Être de Beauté » : la musique qui les traverse éclate et les déchire et ainsi les dilate, en les spectralisant, en les hantant d'autres figures et en déréalisant la leur propre; et en les rendant actifs, de façon subreptice et imprévisible, à partir des charges secrètes du langage, comme l'irruption fantastique de la parole à partir de puissances illégitimes, et ordinairement conjurées, de la langue [...]. Récit d'une métamorphose, « Being

4 Les poèmes analysés par Adam, notamment ceux de Guillevic (1989a, p. 189-193) et Verlaine (p. 214-229), relèvent tous d'une analyse pragmatique, mais aussi, pour des raisons pédagogiques et des motifs critiques, d'autres approches, dont la sémiotique. Quant aux quatre poèmes analysés par Weinrich dans *Conscience linguistique et lectures littéraires*, ils sont recontextualisés dans l'œuvre de leur auteur ainsi que dans leur époque, selon divers courants esthétiques ou en fonction d'autres pratiques, comme la critique et la peinture. — Nous aimerions signaler ici l'importance cruciale et la nouveauté surprenante de l'édition des *Fleurs du mal* préparée par Jean Delabroy dans la collection « Texte et Contextes » de Magnard (1986). On souhaiterait que toute la poésie française depuis Rutebeuf et Villon fasse l'objet d'une telle présentation historique élargie.

5 Ce livre est un exemple très réussi de lecture pragmatique d'une œuvre poétique, en ce qu'il montre comment le « travail » rimbaldien opère un changement dans l'utilisation de la langue et dans les traditions poétiques au XIX<sup>e</sup> siècle.



Beauteous » est scène active de cette métamorphose (p. 150).

Cette force illocutoire du dire poétique, cette métamorphose des mots qui passent de moyens de langage à événement neuf de parole, cette activité que la langue crée et injecte dans le discours, ce discours bouleversant que la poésie introduit dans la relation intersubjective, n'est-ce pas ce qu'une lecture pragmatique de la poésie peut découvrir et mettre en scène? Le lecteur devient alors vraiment co-énonciateur, cocréateur du texte, comme l'affirme Dominique Maingueneau : « La pragmatique donne tout son poids aux stratégies indirectes de l'énonciateur et au travail d'interprétation des énoncés par le co-énonciateur » (p. 77).

Il faudrait même ajouter que, pour la pragmatique, la compréhension active d'un texte poétique est comparable à l'attention que Dieu prête à la prière de supplication et de louange des Psaumes d'Israël; seule la lecture active, cocréatrice, exauce la demande d'implication et le vœu de réussite intersubjective que le poète dissémine dans son discours. Baudelaire interpelle directement son lecteur au début des *Fleurs du mal*, mais ce que lui fait explicitement et ouvertement, quel poète ne le fait pas par d'autres moyens, ne serait-ce, et c'est énorme, qu'en s'impliquant à fond et sans réticence dans la sincérité de sa démarche et dans la vérité de son discours? dans sa recherche de la cohérence, dans ses choix de pertinence, dans sa volonté d'influencer l'autre? Pour ce faire, il n'a que des mots, avec toutes les ressources de la langue et les conventions du discours poétique. Donnant à lire, il

donne à interpréter. Comme destinataire du discours, le lecteur éprouve la valeur illocutoire des énoncés; comme allocutaire, il reste fidèle à son monde d'expérience, mais en la conjuguant étroitement avec l'expérience et les diverses compétences du locuteur; comme énonciataire, il recrée le contexte d'énonciation selon tous les paramètres possibles de la cohérence, de la continuité et de la progression de l'information; les valeurs déclaratoires et expressives du texte concourent à créer un climat d'intercompréhension créatrice; comme interprétant, enfin, il compose graduellement sa lecture, dynamise sa réception et reconnaît en elle les dimensions cognitives et émotionnelles nouvelles que le texte lui a apportées.

S'il est vrai que « tous les poèmes ne possèdent pas le même degré d'ancrage pragmatique » (Adam, 1989b, p. 185), il reste que tout poème, faisant d'acte de langage acte de discours, comporte des *composantes pragmatiques* qu'il s'agit de déceler et de hisser à un niveau de pleine reconnaissance. On peut même préciser que ces composantes se trouvent principalement dans le *commentaire* qui accompagne, comme son ombre, toute narration poétique<sup>6</sup>. Les composantes pragmatiques résident également dans toutes les déterminations énonciatives fournies par les *procédures déictiques* (indicateurs de personne, de temps et d'espace) et par les *procédures anaphoriques* qui cimentent les éléments de l'énoncé, et les énoncés entre eux. Ces composantes se retrouvent enfin dans diverses *stratégies énonciatives* : variation des types de phrases, usage de la ponctuation (ah! le fameux tiret baudelairien!), marqueurs logico-argumentatifs,

6 Nous avons déjà abordé cette question dans une étude sur la poésie d'Alain Grandbois.

recours à des énoncés de valeur performative (selon les théories et les exemples d'Austin, de Searle, de Ducrot et de Récanati), bref, dans toutes sortes de *stratégies interactives*<sup>7</sup>.

Tout poème, en décrivant un état du monde et du moi, ne peut le faire qu'en se créant comme texte et comme discours, autrement dit, qu'en énonçant une poétique; le poème « coïncide avec l'énonciation de sa propre émergence » (Maingueneau, p. 179). Comment mieux dire que

le texte poétique est langage en acte? et en interaction? Dans notre analyse de ces quatre poèmes, nous espérons avoir montré que chacun est devenu, plus ou moins provisoirement, le *commentaire amplifié* de l'autre, comme chaque psaume biblique est le commentaire de tous les autres. Saint Jean a mis, « au commencement », le verbe; Goethe, l'action; Bachelard, la relation. Pour la pragmatique poétique, ces trois propositions sont sémantiquement équivalentes.

---

### Références

- ADAM, Jean-Michel (1989a), *Pour lire le poème*, Paris/ Bruxelles, De Boeck/ Duculot, 1989.  
— — — (1989b), « Pour une pragmatique linguistique et textuelle », dans Claude Reichler dir., *l'Interprétation des textes*, Paris, Minuit, 1989, p. 183-222.  
ANSCOMBRE, Jean-Claude et Oswald DUCROT, *l'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga, 1983.  
ARMENGAUD, Françoise, *la Pragmatique*, Paris, PUF, 1985.  
AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.  
BERRENDONNER, Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981.  
BONENFANT, Joseph, « Grandbois, ou l'Incantation des temps », dans *Grandbois vivant*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1990, p. 35-42.  
— — —, « Stratégies interactives dans la fiction du discours poétique », dans *Protée*, 15, 3 (automne 1987), p. 75-79.  
— — — dir., *Pragmatique de la poésie québécoise*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke (Faculté des lettres et sciences humaines), 1986.  
BOUGNOUX, Daniel, *Vices et vertus des cercles. L'Autoréférence en poétique et pragmatique*, Paris, La Découverte, 1989.  
BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'Économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.  
CERVONI, Jean, *l'Énonciation*, Paris, PUF, 1987.  
CHABROL, Claude, « Énonciation, interlocution, interaction », dans Michel Arrivé et Jean-Claude Coquet dir., *Sémiotique en jeu. À partir et autour de l'œuvre d'Algirdas Julien Greimas*, Paris/ Amsterdam/ Philadelphie, Hadès/ Benjamins, 1987, p. 227-246.  
CHARAUDEAU, Pierre, *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique*, Paris, Hachette, 1983.  
DUCROT, Oswald (1972), *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann.  
— — — (1980), *les Mots du discours*, Paris, Minuit.  
— — — (1984), *le Dire et le dit*, Paris, Minuit.  
— — — (1989), *Logique, structure, énonciation*, Paris, Minuit.

---

7 Nous avons développé cette problématique dans notre article « Stratégies interactives dans la fiction du discours poétique ».

- ÉLUERD, Roland, *la Pragmatique linguistique*, Paris, Nathan, 1985.  
*Études littéraires*, 16, 1 (*Sur l'énonciation*), avril 1983.
- FELMAN, Shoshana, *le Scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la Séduction en deux langues*, Paris, Seuil, 1980.
- FLAHAULT, François, *la Parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978.
- FRANCŒUR, Louis, *Les signes s'envolent. Pour une sémiotique des actes de langage culturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1985.
- FRANCŒUR, Marie, *Confrontations. Jalons pour une sémiotique comparative des textes littéraires*, Sherbrooke, Naaman, 1985.
- GENETTE, Gérard, « le Statut pragmatique de la fiction narrative », dans *Poétique*, 78 (avril 1989), p. 237-249.
- ISER, Wolfgang, « la Fiction en effet », dans *Poétique*, 39 (septembre 1979), p. 275-298.
- JACQUES, Francis (1985), *L'Espace logique de l'interlocution. Dialogiques II*, Paris, PUF.
- — — (1989), article « Pragmatique », dans *Encyclopaedia Universalis*, XVIII, Paris, p. 856-860.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980), *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin.
- — — (1986), *L'Implicite*, Paris, Colin.
- LAKOFF George et Mark JOHNSON, *les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1985.
- LATRAVERSE, François, *la Pragmatique. Histoire et critique*, Bruxelles, Mardaga, 1987.
- LUNDQUIST, Lita, *la Cohérence textuelle*, Copenhague, Busck, 1980.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- MOESCHLER, Jacques, *Argumentation et conversation. Éléments pour une pragmatique du discours*, Paris, Hatier, 1985.
- MONTAIGNE, *les Essais*, Pierre Villey éd., Verdun L. Saulnier dir., Lausanne, La Guilde du livre (L'Arbre-Lyre), 1965.
- POULET, Georges, *la Conscience critique*, Paris, Corti, 1971.
- Protée*, 12, 2 (*L'Énonciation*), été 1984.
- RAYBAUD, Antoine, *Fabrique d'« Illuminations »*, Paris, Seuil, 1989.
- RÉCANATI, François, *les Énoncés performatifs*, Paris, Minuit, 1981.
- — —, *la Transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979.
- RICŒUR, Paul, *la Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- SEARLE, John R., *les Actes de langage*, Paris, Hermann, 1972.
- — —, *Sens et expression. Étude de théories des actes de langage*, Paris, Minuit, 1982.
- STATI, Sorin, *le Transphrastique*, Paris, PUF, 1990.
- WARNING, Rainer, « Pour une pragmatique du discours fictionnel », dans *Poétique*, 39 (septembre 1979), p. 321-337.
- WEINRICH, Harald, *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989.